

[me'diən]ⁱ

dreizehn vortraege zur medienkultur



[me'diən]'

[me'diən]ⁱ

dreizehn vortraege zur medienkultur

herausgegeben
von Claus Pias

Verlag und Datenbank
für Geisteswissenschaften
Weimar 1999

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
(Me'dien)j : dreizehn Vortraege zur Medienkultur / hrsg. von Claus
Pias. – Weimar : Verl. und Datenbank für Geisteswiss., 1999
E-Book ISBN: 978-3-95899-116-3

© VDG • Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften • Weimar 1999

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autoren haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Gestaltung & Logo: C.P.

© VG Bild-Kunst Bonn 1999 für die Abbildungen von Otto Franz Wagner, Victor Horta, James Ensor, Laszlo Moholy-Nagy, Richard Hamilton, Piero Manzoni, Max Ernst, Alfred Kubin und Wolfgang Otto Schulze

© Succession H. Matisse / VG Bild-Kunst Bonn 1999 für die Abbildung von Henri Matisse

© FLC / VG Bild-Kunst Bonn 1999 für die Abbildung von Le Corbusier

© Karl Blossfeld-Archiv / Ann und Jürgen Wilde / VG Bild-Kunst Bonn 1999 für die Abbildung von Karl Blossfeld

Inhalt

7 'Medien' ist nur ein Wort

I.

Gert Mattenklott

13 Die Medien zwischen den Literatur- und Bildwissenschaften

Charles Grivel

41 Stella – im Namen des Himmels

Die Fotografie nach Alain Fleischer
(und einigen Vorläufern)

Christoph Asendorf

71 Alles fließt, alles berührt sich

Die Moderne und das Problem der Distanz

Hans Ulrich Reck

109 Kunst durch Medien

Ein erneuter Durchgang

II.

Walter Seitter

137 Die Einführung der Physik in die Menschenwissenschaften

Bernhard Siegert

161 Das Leben zählt nicht

Natur- und Geisteswissenschaften bei Dilthey aus
mediengeschichtlicher Sicht

Siegfried J. Schmidt

183 Medien-Kultur-Wissenschaft

Knut Hickethier
199 Medienkultur und Medienwissenschaft

Hartmut Winkler
221 Die prekäre Rolle der Technik
Technikzentrierte versus 'anthropologische'
Mediengeschichtsschreibung

III.

Wolfgang Coy
241 „Das All und Alles ist die Zahl!“

D. N. Rodowick
263 An Uncertain Utopia – Digital Culture

Christian W. Thomsen
285 Die Herausforderung der Neuen Medien an die Architektur
Die Herausforderung der Architektur an die Neuen Medien

Beat Wyss
297 Der notwendige Anachronismus der Kunst
Kulturarbeit und Öffentlichkeit

315 Über die Autoren

'Medien' ist nur ein Wort

... weshalb sich der auf den ersten Blick kryptisch erscheinende Titel dieses Bandes darauf beschränkt, eine Ausspracheanleitung zu notieren und als einziges Programm die „Rauheit“ der jeweiligen Rede in Aussicht stellt. Denn angesichts von Medien „treffen die Auslagerungen der alten und erprobten Philologien, der Kunst- und geschichtswissenschaftlichen Disziplinen, mit Nachrichtentechnik, Publizistik, Ökonomie, kommunikationswissenschaftlichen und wissenshistorischen Fragen in einem unbestimmten Mischungsverhältnis aufeinander und machen nur deutlich, daß ein gemeinsamer Ort ungewiß und eine gemeinsamer Gegenstand wenigstens problematisch ist.“¹

Die Gründung der Fakultät Medien an der Bauhaus-Universität Weimar und die Einrichtung eines Studiengangs „Medienkultur“ waren Anlaß, in einer Vortragsreihe im Sommersemester 1998 die Topographie jener interdisziplinären 'pädagogischen Provinz' zu erschließen, die lose durch die Frage umzäunt werden könnte, was Medienkultur heißt und zu welchem Ende man sie studiert. Dieses Kompositum eröffnet nicht bloß die Optionen einer Medienwissenschaft der Kultur und (umgekehrt) einer Kulturwissenschaft der Medien, sondern stellt vor allem eine Wahlverwandtschaft, gewissermaßen eine Chemie zwischen Medien und Kultur zur Disposition. Die Zugangsweisen, die diese Verbindung auf je unterschiedliche Weise ermöglichen (und damit selbst Mediationsleistungen darstellen), sind Gegenstand dieses Bandes, der weniger Gegenstände, Themen oder Methoden kanonisieren, als vielmehr ein Arbeits- und Forschungsfeld anhand exemplarischer Verknüpfungen dimensionieren möchte.

Seine Gliederung folgt nicht der Chronologie der Vorträge, sondern schlägt eine durchlässige Gruppierung vor:

1 Joseph Vogl / Lorenz Engell, Vorwort zum *Kursbuch Medienkultur*, Düsseldorf 1999.

Die *erste Gruppe* versammelt kunst- und literaturhistorische Betrachtungen, die etablierte *An-Sichten* ihrer Philologien zugunsten eines spezifisch medialen Blickwinkel ersetzen, durch den andere Zusammenhänge ansichtig werden. *Gert Mattenklott* beispielsweise begreift Medien im weitesten Sinn als jenes Dazwischen, das die Organisation von Form ermöglicht und zugleich als das, in dem sich Form je realisieren kann, und plädiert –in Anlehnung an Ernst Cassirer– für eine Eigenständigkeit und ‘Humanität der Form’. *Charles Grivel* demonstriert, wie die Fotografie die Welt als eine fotografierbare entwirft. Der unmarkierte und endlose Raum des Himmels erscheint in seiner ‘Mediologie’ als Versuchsfeld, an dem Fotografie ihre medialen Bedingungen und Wahrheitsfiguren erforscht, die zum „Dogma für das moderne Verständnis der Dinge“ werden können. *Christoph Asendorf* untersucht (Warburgs „Denken in Bildern“ fortführend), wie das Verhältnis von Nähe und Distanz, das sich durch die Energie-, Transport- und Kommunikationsflüsse technischer Medien grundlegend verändert hat, als polarisierende Kraft erscheint, die ihre Feldlinien durch Malerei, Architektur, Literatur und Philosophie der Moderne zieht. *Hans Ulrich Reck* zeigt die religiösen Unterströme der ‘Virtual Reality’ auf: Nicht erst die Technik hat den Betrachter als Benutzer interaktiv gemacht, sondern das aktive Sehen selbst ist eine Modellvorstellung, die von Augustinus bis zum ‘offenen Kunstwerk’ reicht. Anders als der geläufige Begriff „Medienkunst“ hätte eine Geschichte der „Kunst durch Medien“ nicht nach dem Material der Kunst, sondern nach der Qualität ihres Mediengebrauchs zu fragen.

In einer *zweiten Gruppe* sind diejenigen Texte versammelt, die vielleicht als *Ein-Sichten* in die Medienwissenschaft als eigenständige Disziplin bezeichnet werden könnten. So fordert *Walter Seitter*, den Anthropozentrismus der Humanwissenschaften durch eine notwendige Betrachtung der Materialität von Medien zu ergänzen und der Logik und Ethik eine ‘Physik der Menschenwissenschaften’ zur Seite zu stellen. *Bernhard Siegert* lokalisiert die Institutionalisierung dieses ‘Verträumens der Maschinen’ als medienhistorisches Ergebnis einer Meßtechnik, die sich als Scheidewand zwischen erklärender Naturwissenschaft und verstehender Geisteswissenschaft etabliert. Weniger von einem Hardware- als

vielmehr von einem Software-Dispositiv geht der 'Radikale Konstruktivismus' *Siegfried J. Schmidts* aus. Kultur erscheint als Programm, das durch Medien (die die Koppelung von Kognition und Kommunikation bewerkstelligen) notwendigerweise immer wieder thematisiert wird. „Kultur war und ist daher immer Medienkultur.“ *Knut Hickethier* zeichnet die Institutionsgeschichte und die wechselnden Gegenstandsbereiche der Medienwissenschaft nach und entwirft exemplarisch anhand des Fernsehens die Aufgabenfelder Medienästhetik, Medientechnik, Mediengeschichte, Medientheorie und Medienkultur. *Hartmut Winkler* versucht, die Mediengeschichtsschreibung des letzten Jahrzehnts zu systematisieren und als Reprise der Konfrontation von Idealismus und Materialismus zu deuten. Zwar schwimmt diese Schematisierung bei näherer Betrachtung, doch eröffnet sie gerade dadurch eine kulturdiagnostische Lektüre medienwissenschaftlicher Betrachtungen selbst.

Die Texte des *dritten Teils* könnte man vielleicht mit *Aus-Sichten* überschreiben, da sie sich mit den Implikationen und Perspektiven gegenwärtiger Medienkultur beschäftigen. *Wolfgang Coy* zeigt die Wurzeln der KI in pythagoreischer Zahlenlehre und Mystik, die –bis hin zu Hans Moravecs Utopien vom faktischen Verschwinden des Menschen– umschlägt in eine „digitale Re-Konstruktion“ der Welt, in der die Manipulation der Zeichen zur Veränderung der Welt selbst wird. Damit stellt sich die Frage nach Leistung und Grenzen des Symbolischen. *David Rodowick* analysiert (in Anlehnung an Deleuze) das Machtprinzip der 'Kontrollgesellschaft' und die veränderten Konzepte von Repräsentation, Ware und Gemeinschaft unter den Bedingungen einer 'Digitalen Kultur'. Dabei erscheinen situationistische Praktiken angesichts eines 'friktionsfreien' Kapitalismus als einzig mögliche Form der Kritik. *Christian W. Thomsen* nimmt die Verbindung von Computer und Architektur als Chance für ein Interface-Werden von Architektur wahr, das zur Verbindung von „High-Tech, naturnahem Bauen und modernen Medien“ herausfordert. *Beat Wyss* hingegen erkennt in der Verbindung von Kunst und Technik und in den gespaltenen Positionen von Euphorie und Kapitulation angesichts der digitalen Medien eine fatale Grundstruktur der Moderne des 20. Jahrhunderts wieder. Eine Gewaltenteilung zwischen Technik

und Kunst, zwischen instrumentellem und imaginativem Wissen, erscheint daher als zentrales politisches Anliegen einer nachtraditionalen Gesellschaft.

*

Der Dank des Herausgebers gilt allen, die die Vortragsreihe und diesen Band möglich gemacht haben: Den Autoren, die sich über ihre Vorträge hinaus nicht nur zu Interviews im Weimarer Campus-Radio bereiterklärten, sondern sich auch der Mühe unterzogen, ihre Texte zur Veröffentlichung vorzubereiten; der Fakultät Medien und ihrem Dekan Lorenz Engell für die finanziellen Mittel; Ursula Schmitt und Michael Eckardt für ihre unverzichtbare organisatorische Unterstützung; der Verlegerin Bettina Preiß für die freundliche Aufnahme in ihr Programm und Joseph Vogl für seine freundschaftliche Kritik.

C.P.

Die Medien zwischen den Literatur- und Bildwissenschaften

Mein Beitrag wird das Thema weniger kategorisch als exemplarisch auffassen. Ich möchte es in den Zusammenhang einer Geschichte der Einbildungskraft, hier aber von Körperphantasien stellen. Nach einer allgemeinen Einleitung, in der ich Aspekte der Medialisierung des Körpers bespreche, möchte ich an zwei Beispielen zwischen Literatur und Bildender Kunst ästhetische Konsequenzen dieses Prozesses zeigen. Ich hoffe, dabei Gelegenheit zu haben, Gegenstände, Themen und Verfahrensweisen vorzuführen, die für das Feld der Medienentwicklung zwischen den konventionell definierten Künsten generell in Frage kommen.

Zu jedem Entwicklungsschub in der Geschichte der Medien gehören die stereotypen Klagen über eine fortschreitende Entsinnlichung. Sie sind nicht unbegründet. In der Tat hatte bereits die Ära Gutenberg mit dem Leser den Typus des theoretischen Menschen entworfen. Sein Perzeptionsapparat ist bis auf einen Restsinn, den optischen, verkümmert. Sein Körper dient gerade noch als Einleseapparat, deren zahlreiche Konstruktionsmängel durch Prothesen korrigiert werden müssen; die Haltung durch Lesesessel, in deren raffinierter Konstruktion sich schon im 18. Jahrhundert die Erfinder überboten, die schwachen Augen durch Brillen, das schlechte Gedächtnis durch Mnemotechnik. Nahezu irreparabel ist aber sein geringes Tempo. Bereits die Medialisierung durch Schrift- und Printmedien konstruiert den Körper als eine Passage für Textverarbeitung, die Nullversion einer Kombiapparatur aus Scanner und Wordprocessor. Die Weiterentwicklung dieses Modells stößt im elektronischen Zeitalter vor allem bei der Beschleunigung auf unüberwindliche Grenzen. So erleben wir gegenwärtig, wie in den elektronischen Medien ein phantasmatischer Körper Gestalt gewinnt, der den einsamen Akteur am *keyboard* irgendwann vielleicht nur noch als ausführendes Organ und Agenten kennt. Eine Eigenschaft dieses Cyberphantoms kennen wir be-

reits mit Sicherheit: Er ist ohne Eigenschaften, ohne Ort und – ohne Zeit.

Mit den derzeit verfügbaren Körpern läßt sich das noch kaum machen. Das war aber auch schon bei früheren Schüben der Medialisierung nicht anders. Dem Prozeß der Akzeleration ist deshalb ein zweiter eingelagert, die immer schnellere Konvertierung der Mittel. Mit wie rasanter Geschwindigkeit sie fortschreitet, zeigt ein einfaches Beispiel. Die historische Spanne öffentlichen Verkehrs durch Boten und Briefe beträgt selbst in ihrer wesentlichen Phase, in der sie nicht schon von zeitgemäßen Medien durchsetzt ist, Jahrtausende. Der Telegraph hat bereits nach hundert Jahren ausgedient. Die Veraltung der elektronischen Mittel rückt in Reichweite, wenn in diesen Tagen zu erfahren ist, daß die Lasertechnik weit genug entwickelt ist, um über Tausende von Kilometern entfernte Flugkörper zielgenau zu treffen und ihre Strahlen vom Zielobjekt verifizieren zu lassen: in Lichtgeschwindigkeit. – Mit der Geschwindigkeit rückt ein Faktor in den Mittelpunkt, der in historisch fernen und kulturell entlegenen Körperkonstruktionen kaum eine Rolle gespielt zu haben oder zu spielen scheint, während er nun – in engster Verschränkung mit der Konvertierung der Medien – den Ausschlag gibt.

Keineswegs neu ist die Auffassung von Körpern im Sinn von Medien an sich. Sie scheint ebenso alt wie universal zu sein, aber ohne die Konnotationen, die in der Moderne mit der Forcierung der Tempi auftreten. Es sind andere Parameter, die da zur Geltung kommen; etwa wenn im Daoismus der Körper als Kosmos vorgestellt wird oder bei den Gnostikern als Gefängnis. – Hier ist eine methodische Anmerkung angebracht. Wenn ich den Körper als Medium zum Thema mache und in diesem Sinn von einer Körperkonstruktion spreche, so unterscheidet sich diese Betrachtungsweise diametral von einer in den Geisteswissenschaften geläufigeren, die den Körperbildern in diversen Medien nachgeht. Die letztgenannte Perspektive hat ihren Fluchtpunkt beim Körper, den sie als etwas wie auch immer definiertes Festes und Substantielles ansieht. Für seine Definition kann sie z.B. die Hilfe der Biologie, Chemie oder Physik in Anspruch nehmen. Die Körperbilder erhalten unter dieser Voraussetzung den Status repräsentierender Zeichen für Etwas, das als Bezeichnetes selbst unbefragt bleibt. Mei-

ne Betrachtungsweise ist dieser geradezu entgegengesetzt, indem sie den Körper als etwas betrachtet, was zur kulturellen Disposition steht. Der Körper ist hier ein System von Zeichen, deren Bezeichnetes in ihm nur einen Abglanz findet. – Ich will dafür ein paar Beispiele nennen. Dabei kehre ich von meiner methodischen Anmerkung auch gleich zum Haupttext zurück, indem ich sie vor- oder außermodernen Kulturen entnehme. Sie werden dann sehen, wie breit das Spektrum von Möglichkeiten ist, den Körper als Medium aufzufassen. Zugleich ergibt sich dabei die Gelegenheit, die modernen, ja die aktuellen Merkmale der Medialisierung des Körpers im Kontrast deutlicher zu erkennen.

In den Texten des imperialen China aus dem vierten und dritten Jahrhundert vor Christus scheint eine politisch ideologische Auslegung des Körpers vorzuherrschen. Jean Lévi, dem wir eine Studie über die Körperauffassung des Daoismus verdanken, zitiert aus dem „Guanzi“, einem Text über Königreiche zu Kriegszeiten, eine Fürstenbelehrung über den sichersten Weg, Vertrauen zu erzeugen: „One begins with one’s own body-person, one continues with one’s country and one finishes with the whole empire.“¹ Ein Fürstenspiel vom Beginn der Han-Periode enthält den Rat:

Begin with your own body. When you have governed your heart, you will be able to govern the affairs of others, when the inside and the outside are in harmony, the regulation of the affairs of the State will be in order.²

Vom 3. Jahrhundert vor Christus an läßt sich ein anderer Körperdiskurs belegen. Die Metaphysiker der Dao-Philosophie Chinas benutzen eine mapping-ähnliche Darstellungsform, um den Körper als Replik des Kosmos zu veranschaulichen: Der runde Kopf ist die Himmelskugel, die Augen sind Sonne und Mond, die breiten Füße stehen im Zeichen der Erde. Das „Wufuxu“, ein Text aus dem vierten christlichen Jahrhundert, wird mit den Sätzen zitiert:

-
- 1 Guanzi, vol 1, ch. 8, p. 19. Zhongkui, Shahngghai, Commercial Press, 1936, S. 96; zitiert nach: Jean Lévi: *The Body: The Daoists’ Coat of Arms*. In: Michel Feher (ed.): *Fragments for a History of the Human Body. Part One*. New York 1989, S. 105-126, zitiert von S. 123f. [mit umfangreicher kommentierter Bibliographie in Part Three]
 - 2 „wu-zheng“, in: Mawangdui hanmu beishu, Beeijing: Wenwu Chubanshe, 1973, p. 65; zitiert nach Lévi, a.a.O., S. 124

Man contains the entire universe: the sun, the moon, the Great Bear, the pole star, the jade scales, the five peaks, mountains and streams, rivers and seas ... grains, mulberry and hemp, domestic animals, horses, cattle, birds, quadrupeds, fish and tortoises, trees and plants. [...] There is also the emperor, the three dukes, the nine ministers, the twenty-seven high officials, the eighty-one gentlemen. There are the larger administrative divisions with the nine provinces, the 120 commanderies, the 1200 prefecture, the 18,000 cantons, the 180,000 villages with their palaces, their houses, which in their turn possess hearths, windows and doors, wells and implements.³

An solchen Beschreibungen ist in unserem Zusammenhang nicht die religionsphilosophische Frage nach Götterbildern bzw. den Graden von Anthropomorphismus in deren Darstellung interessant. Hier steht stattdessen die spezifische Körperkonstruktion und deren praktische Konsequenz für den Umgang mit dem Körper im Mittelpunkt. Wie muß der Körper als Medium beschaffen sein, um seinen Inhaber so reichlich wie möglich am göttlichen Leben teilhaben zu lassen bzw. mit den Göttern Umgang haben zu können. Daß es sich in Texten, wie dem zitierten, keineswegs bloß um poetische Schmuckformen eines überschwenglich opulenten Körperbildes handelt, wird etwa an den Registern deutlich, die den diversen Gottheiten und Dämonen ihren speziellen Sitz im Schema des Körpers zuweisen. Die genaue Lokalisierung in einzelnen Organen, Fleisch- und Muskelpartien bzw. Säftebahnen – dicht beschriftete Körperatlanten verzeichnen die Positionen im einzelnen – ermöglicht sowohl ein Zurückdrängen der dämonischen Kräfte wie auch die Steigerung der jeweiligen göttlichen Anteile im Menschen durch ein spezielles Training:

The adept must thenceforth reunite with his divine nature by reconstructing his body through a sort of mental „bodybuilding.“ But this „spiritual body“ is not distinguishable from his physiological body, and the murmuring of the gods mingles with the rumbling of his organs. The Daoist is listening for the mystical voices which sing in him and which rise from his viscera.⁴

Der Dualismus „guter“ und „böser“, dem ausgeglichenen Gemütszustand förderlicher oder ihn störender Anteile wird holistisch

3 In: Daozang, Hanfen lou, Shahngghaai 1924, 183.1. 19–21 b; zitiert nach Lévi, a.a.O., S. 105 f.

4 Lévi, a.a.O., S. 115

durch eine Anschauungsweise überformt, der zufolge die Annäherung an das göttliche Potential im Menschen graduell erfolgt; ein Weg in Stufen, deren höchste mit der restlosen Medialisierung des Körpers erreicht ist: im Hinblick auf die Sinnlichkeit, nicht Tilgung, sondern Läuterung; kein Verschwinden des Körpers, sondern – im Gegenteil – die leibliche Realpräsenz Gottes in der körperlichen Erscheinung.

Medial bleibt die Auffassung des Körpers, wenn auch in einer radikal anderen Bewertung, wenn ich mich einem anderen Beispiel zuwende, das ich gnostischem Denken entnehme. Als gnostisch wird eine religiöse Strömung bezeichnet, die vor allem im spätantiken dritten und vierten Jahrhundert nach Christus besonders verbreitet war. Einige ihrer Vertreter nannten sich selbst *gnōstikoi*, d.h. „Wissende“. Gnostische Lehren sind uns häufiger aus zweiter als aus erster Hand überliefert. Das entspricht ihrem Status als von Geheimwissen, das eher mündlich als schriftlich überliefert wird. Was die Gnostiker lehrten und welche Konsequenzen sie aus ihren Lehren ziehen wollten, wird durch christliche Autoren, wie Irenaeus von Lyon aus dem späten zweiten Jahrhundert, Tertullian von Karthago, Clemens von Alexandria oder Epiphanius von Salamis aus dem späten vierten Jahrhundert n.Chr. kolportiert; sie alle übrigens scharfe Kritiker der *gnosis*. Ihre Berichte werden u.a. durch Funde einiger apokrypher Texte ergänzt, zu deren wichtigsten das 1945 bei der oberägyptischen Stadt Nag Hammadi in mehreren Versionen gefundene „geheime Buch“, das „Apocryphon“ des Evangelisten Johannes in koptischer Sprache gehört.⁵

Darin wird eine Mythologie der Erschaffung des Menschen entworfen, die bereits dessen körperliche Gestaltwerdung – also nicht erst seine Existenz nach dem Sündenfall – in ein metaphysisches Zwielficht rückt. Anderen Zeugnissen gnostischen Denkens analog, geht das Buch von einem unversöhnlichen Gegensatz zwischen dem göttlichen Wesen aus, das reiner Geist ist, und der sinnlichen Sphäre, die Gefängnis, Kerker und Verließ des Gei-

5 Vgl. hierzu und zum Folgenden Michael A. Williams: *Divine Image – Prison of Flesh: Perceptions of the Body in Ancient Gnosticism*. In: Feher, a.a.O., S. 129-147

stes genannt wird. Der erste Mensch heißt in diesem Buch Barbelo, und er ist kein körperliches Geschöpf, sondern ein auch in seiner Geistigkeit vollkommenes Bild seines unsichtbaren Schöpfers. Erst in einer fernerer Filiation mythopoetischer Attribute wird die erste körperliche Gestalt des Menschen, wird Adamas gezeugt. In dessen Sphäre gewinnt ein besonders problematisches Attribut Gottes Einfluß: Sophia, die Weisheit, die Verwirrung stiftet, indem sie sich ihre eigenen Gedanken macht. Statt sauberer Reflexe des göttlichen Wesens produziert sie die Mißgestalt einer löwenköpfigen Schlange namens Ialdabaoth, ein Abgott, der alle Züge des Schöpfergottes der Genesis erhält, wenn er nun mit Hilfe seiner dubiosen Archonten daran geht, Wesen „nach seinem Bilde“ zu schaffen, die keine Götter haben sollen neben ihm. Ialdabaoth ist ein arroganter Ignorant, darin ganz die Mutter, der sich von einer unsichtbaren Stimme aus dem jenseitigsten Jenseits sagen lassen muß, daß er statt Götter, die er formen wollte „nach seinem Bilde“, Menschen produziert hat, eine Parodie auf die Schöpfung.

Die Haltung der *gnosis*, so konstatiert Michael A. Williams in seinem Bericht über diese Quelle, ist der medialen Körperwelt gegenüber ambivalent. Diese ist einerseits nichtig und muß verschwinden, wenn der Geist Gottes herrschen soll. Das entspricht den Übungen der Askese in allen Formen, des Kasteiens und Züchtigens, um das Fleisch abzutöten, wie sie nach übereinstimmenden Berichten zu den extremen Praktiken der Verneinung der Physis bei den Gnostikern gehört zu haben scheinen. Andererseits gibt es keine anderen Gestalten als die der sinnlichen Welt, durch die Gottes Wesen erfahrbar wird. Die Wahrnehmung Gottes im Körper und die Verneinung des Körpers kulminieren dergestalt im selben Akt der Geißelung, der den Geist unter Schmerzen aus dem Körper treibt und den Körper doch wiederherstellen muß, als Medium zugleich bejaht und verneint. (Elaine Scarry hat die Spuren dieser paradoxalen Struktur im jüdisch-christlichen Denken in ihrem Buch „The Body in Pain“ bis weit ins 19. Jahrhundert hinein verfolgt.⁶⁾)

6 Elaine Scarry: *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford University Press 1985

Ich begnüge mich mit diesen beiden Beispielen aus einer überwältigenden Fülle von Literatur zu meinem Thema, von der ich hier nur noch eine Inkunabel nenne. Einer ihrer stärksten Impulse war ein Aufsatz des Ethnosozologen Marcel Mauss mit dem Titel „Les Techniques du corps“ aus dem Jahr 1936.⁷ In der Tat hat auch zuvor schon und in der Folge die Ethnologie wie kaum eine andere Wissenschaft dazu beigetragen, mediale Umgangsformen mit dem Körper aus allen Kulturen der Welt darzustellen und sie untereinander in Beziehung zu bringen: von den Königsmordritualen in Frazers „Golden Bough“ bis zu den Praktiken der Schamanen, die Hans Peter Dürr u.a. dargestellt haben. Mit den angeführten Beispielen haben sie den methodischen Zugriff auf den Körper gemein, der von Körperkonstruktionen sprechen läßt. Ob der Körper im mentalen „body building“ der Daoisten zum Erscheinungsort des göttlichen Wesens geläutert oder bei den Gnostikern zugleich gesprengt und restituiert wird, um den Geist zum Erscheinen zu bringen: hier wie da zieht die Medialisierung eine Ausbildung methodisch zugängiger Techniken im Umgang mit dem Körper nach sich, wie verschieden diese und die mit ihrer Hilfe produzierten Körper am Ende auch sein mögen.

Noch eine weitere Gemeinsamkeit läßt sich feststellen. In unserem Kulturkreis bis weit ins 18. Jahrhundert hinein dominieren für die Konstruktionen des Körpers als Medium Oppositionen, wie hoch/niedrig, geistig/fleischlich, göttlich/menschlich oder auch verborgen/offen, innen/außen bzw. auch scheinhaft/wirklich. Das Medium ist dabei tendenziell stets unzulänglich und auf der Abseite, selbst wo der Körper sich hoher Schätzung erfreut; niedrig, fleischlich, menschlich, offen, außen, scheinhaft. Wird der Körper als Medium aufgefaßt, so kann ich hier ein Zwischenergebnis festhalten, wird die Medienkritik – sei es in graduellen Abstufungen, sei es fundamental – wie ein Generalbaß mitnotiert.

Was der Körper als Medium sein kann, läßt sich im Geltungsbereich metaphysischen Denkens, in dem wir uns bisher ausschließlich aufgehalten haben, tatsächlich in derart statischen Re-

7 Marcel Mauss: Les Techniques du Corps. In: Journal de Psychologie 32, nos. 3-4(1936); auch als „Body Techniques“, in: Sociology and Psychology: Essays, by M. Mauss. London 1979, S. 95-123

lationen angeben, wie die zitierten Oppositionen sie voraussetzen und das „mapping“ des Körpers bezüglich seiner Einschreibungen sie verzeichnet. Mit dem Verfall metaphysischer Weltbilder gewinnen andere Parameter die Oberhand. Die Verzeitlichung des Denkens macht vor den Göttern nicht halt und vor ihren medialen Verkörperungen erst recht nicht. Die Akzeleration im Prozeß der Medienentwicklung nimmt ihre Verfallszeit vorweg. Ihre Dynamik zielt darauf ab, die Körper in tüchtigere Medien zu konvertieren, ohne auf die bewährten gestaltbildenden Funktionen zu verzichten. Nur wenige Figurationen des alten Körpers finden im Zeitalter der neuen Medienentwicklung noch Beachtung; unter ihnen der rauschhaft ekstatische Körper, wie er etwa im Schamanismus begegnet. Warum, ist leicht zu vermuten. Anders als in den skizzierten Beispielen aus Daoismus und Gnostik sind die Ekstasen des Schamanen auf temporale Parameter bezogen. Hier finden Zeitreisen statt, wird der Boden der Vergangenheit ebenso umstandslos betreten wie die Zukunft antizipiert. Hier gibt es also Anschlußmöglichkeiten für die Renaissance der Magie in einigen Künstlerästhetiken dieses Jahrhunderts. Ich nenne Beuys nur als eines von fast beliebig vielen Beispielen.

Meine These, daß es auch in der Auffassung des Körpers als Medium eine historische Schwelle mit zeitlichem Index gibt, die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts liegt – ungefähr in der „Werther“-Zeit und an diesem Roman übrigens auch zu belegen – bedürfte einer sorgfältigeren Diskussion und argumentativen Sicherung als ich sie hier auch nur im entferntesten vorführen kann. So unterstelle ich für meine Zwecke an dieser Stelle, was in aller nötigen Breite darzustellen ich hier schuldig bleiben muß. Mit dem Blick auf die zweite hier formulierte These: daß die Verzeitlichung des Mediums einen Prozeß der permanenten Konvertierung nötig macht, möchte ich stattdessen eine philosophische Reflexion darüber vorführen, welche Konsequenzen sich daraus für das Nachdenken über den Körper als Medium ergeben können. Hat er in der Gestalt seiner traditionellen Konstruktionen überhaupt noch eine Zukunft? Warum sollte er eine haben? Ist der Körper in der uns vertrauten Gestalt ein auslaufendes Modell? Sollte man ihn zur weiteren Behandlung nicht am besten den Trauerarbeitern überlassen? Welche Formen sind denkbar und

praktikabel, in die gewisse, uns wesentlich erscheinende Körper-eigenschaften konvertiert und damit zugleich auch modernisiert werden könnten? – Zumindest an meinen letzten beiden Fragen mag deutlich werden, daß hier keine fundamentale Kritik an Prozessen der Medialisierung an sich beabsichtigt ist. Wer das wollte und sich dabei auf den vermeintlich natürlichen Körper und seine Bedürfnisse berufen würde, wäre meines Erachtens auch schlecht beraten, wie noch jeder, der sich dazu verführen ließ, gegen die angebliche Überkünstelung der Kultur und ihre inhaltsleere Medialisierung den *cri de la nature* zu brüllen.

Die Kultur der Medien, so möchte ich am Abschluß meiner ersten Orientierung über das Thema unmißverständlich sagen, ist eine urbane und in ihren humanisierenden Effekten respektheischende Kulturform. Sie zielt darauf, Menschen mit Göttern, Menschen mit Menschen und Menschen mit noch namenlosem Lebendigen und Toten in Verkehr treten zu lassen, unabhängig von allem, was einem solchen Umgang an Ansichten und Urteilen, Eigenschaften und Idiosynkrasien im Wege stehen könnte. Das Interesse, das ich unter diesen Voraussetzungen am Körper nehme, gilt einer in unserer Kultur privilegierten Umgangsform. Wie soll man diese körperhaften Formen denken und gestalten, daß sie der Einrichtung eines verträglichen und liberalen Umgangs miteinander, auf den wir angesichts der immer dichteren Konzentration der Weltbevölkerung angewiesen sind, nicht im Wege stehen? Wie muß man die Körper konstruieren, daß ihre Mehrfarbigkeit und Diversität von Gerüchen und Gesten, Sympathien und Distanzen, Ästhetiken und Sexualitäten nicht zum Hindernis wechselseitigen Gewährens und Schonens werden. – Weiterhin: wie kann man gewissen geradezu physiologischen Bedürfnissen der Körper genüge tun – ich denke z.B. an das Recht auf Faulheit und die Gravitation der Langsamen – ohne sie in ein unproduktives, modernisierungsfeindliches Ressentiment und einen latenten Gegensatz zu den grandiosen Prozessen der Modernisierung zu führen? – Die Abstraktionsprozesse in diesem Zusammenhang sind nach meiner festen Überzeugung nicht nur und nicht in erster Linie Prozesse der Entfremdung von einer ursprünglichen und darin wünschenswerten Intimität und Authentizität, sondern vielmehr Transformationsvorgänge, die allerdings

nur dann gelingen, wenn sie Rücksicht auf den jeweils erkennbaren humanen Grundbestand nehmen, wie er in den vielen ambivalenten Doppelbindungen des Menschentiers zum Ausdruck kommt.

Wovon damit die Rede ist, kann ich gut mit ein paar Sätzen zitieren, die Ernst Cassirer zugunsten einer medienwissenschaftlichen Fragestellung auf dem Gebiet der Kulturwissenschaften formuliert hat. Ich gebe ihnen bei weitem den Vorzug vor jeder eifertigen Anpassung an die Zeitläufte um ihrer selbst willen, weil sie sich nicht scheuen, ein Wünschbares auszuweisen und damit eine Diskussion über Werte zu riskieren. Cassirer hat nicht die Körper im Auge, wenn er den Prozeß der Medialisierung zum Thema macht, sondern die Sprache. Doch was er in diesem Zusammenhang über den Vorrang der Formen vor den Inhalten, des Mediums vor den Ideologien sagt, scheint mir auch im Kontext der Körper-Diskussion gültig zu sein.

Zeitgenössischen Sprachtheorien entgegen, welche die wichtigste Aufgabe der Sprache in ihrer Funktion sahen, Informationen mitzuteilen, besteht Cassirer auf dem Sinn des sprachlichen Mediums als einer für sich ausdrucksstarken Symbolform. Gegen die Abwertung des Mediums – seiner Bilder und Zeichen – im Sinn eines eher technischen Transportmittels schreibt er:

Es ist eine falsche, freilich immer wiederkehrende Tendenz, den Gehalt und die 'Wahrheit', die sie [die Bilder und Zeichen] in sich bergen, nach dem zu bemessen, was sie an Dasein – es sei nun inneres oder äußeres, physisches oder psychisches Dasein – in sich schließen, statt nach der Kraft und Geschlossenheit des Ausdrucks selbst. Sie alle treten zwischen uns und die Gegenstände; aber sie bezeichnen damit nicht nur negativ die Entfernung, in welche der Gegenstand für uns rückt, sondern sie schaffen die einzig mögliche adäquate Vermittlung und das Medium durch welches uns irgendwelches geistige Sein erst faßbar und verständlich wird.⁸

Kraft und Geschlossenheit stehen hier für die Magie der Formen, deren Mittelbarkeit – eine Umschreibung ihrer sozialen Funktion – bereits selbst das Humane ist, dem ein fehlgeleitetes Wahrheits-

8 Cassirer, Ernst: Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften. In: E.C.: Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Darmstadt, 1965. WBG, S. 176

streben als einem *Eigentlichen* jenseits der Formen nachspüren möchte.

Im Folgenden möchte ich mein Thema nun an zwei Beispielen entfalten, um Gegenstände und Verfahrensweisen vorzuführen, die mir erlauben sollen, die allgemeinen Gesichtspunkte, die ich bisher zur Sprache gebracht habe, im Besonderen weiter zu verfolgen. Beide verknüpfen Literatur der klassischen Avantgarde mit Bildmedien.

Nicht kategorisch, sondern exemplarisch hatte ich sprechen wollen; also ein Beispiel. – Die „Odyssee“ scheint aktuell zu sein, diese literarische Inkunabel des Abendlandes in mediterraner Gestalt. Wer den Film nicht sehen wollte, der konnte sich an einer klassischeren Form schadlos halten. An der Hamburger Staatsoper hat John Neumaier Homers „Odyssee“ als Ballett choreografiert: der epische Stoff in einer Szenenfolge von zwei drei Stunden Dauer. Es liegt auf der Hand – und jeder, der einmal eine Neumaier-Choreographie gesehen hat, weiß es –, daß es hier schwerlich darum gehen konnte, die große Erzählung in einen szenischen Bilderbogen mit Flaxman-Umrissen zu verwandeln. Es ist nicht nur eine Frage der Quantität: die drohende Willkür bei der Auswahl; die Gefahr sei es philiströser Fetischisierung des Erzählmaterials im Sinne ideologischer Abendländerei, sei es die Verballhornung der Figuren zu Comic-Chargen. Die größere Schwierigkeit bietet die epische Verlaufsform mit ihrer zwar komplizierten, aber eindeutig temporal lesbaren Erzählstruktur. Wie kaum eine andere Bühnenform ist das Ballett und seine aktualisierte Form des Tanztheaters eine raumbildende Kunst. Nicht nur, daß sie den Bühnenraum in all seinen Dimensionen nutzt wie keine andere; sie produziert und definiert diesen Raum, indem sie der musikalischen Zeit eine räumliche Gestalt und körperhafte Plastizität gibt. Nun bietet zwar die „Odyssee“ wahrlich genug Anlässe für das plastische Vorstellungsvermögen, reich an Monstrositäten und Bizarrerien, wie diese Welt wunderbarster Abenteuer beschaffen ist. Aber ebenso deutlich ist auch die Weg- und Reiseform in dieser Erzählung markiert, und eben diese bietet der szenisch-räumlichen Bilderfolge mit ihrer Abfolge unverbunden ereignishafter Jetzt-Momente den größten Widerstand. Wie läßt sich also an den *minima metaphysica* der Ordnungslogik Homers

mit ihrem Spannungsbogen zwischen Aufbruch und Heimkehr, also an der Idee der epischen Verlaufsstruktur festhalten, ohne die Fremdheit zu verleugnen, mit der das Bewußtsein unserer Gegenwart auf deren geschichtsphilosophischen Ausdeutungen zu reagieren pflegt?

In ersten Gesprächen über die Hamburger Inszenierung hatte Neumaier bereits einige Vorstellungen geäußert, die in unserem Zusammenhang von Interesse sind. Das Geschehen der „Odyssee“, so Neumaier, sei nur zu verstehen, wenn man die „Ilias“ komplementär dazu sieht. Was zeitlich im Rücken des Helden liegt, der Krieg vor Troja, sei innerseelisch die phallisch bestimmte Welt der Konkurrenzen, Kämpfe und Schlachten, von agonaler Aggressivität und Todeslust, eben das Geschehen der „Ilias“. Am Gegenpol der „Odyssee“ liege die Verheißung der Heimkehr in eine weiblich geprägte Welt, für die Odysseus als Dulder seiner langen Irrfahrt erst reifen müsse. Diese Reifung erfolgt aber nach dem Gesetz der *wachsenden Glieder*, d.h. nicht wie im Entwicklungsroman aus der Logik einer sich entfaltenden Idee von Bildung und Perfektibilisierung, sondern viel eher quantitativ und nach den Bedingungen einer rhetorischen Anordnung, der zufolge der stete Tropfen den Stein höhlt und eine summierende Gruppierung am Ende eine neue Qualität zeitigt. So konnte man sich also die Bühnenfassung als die Auflösung der Ereignisfolge in eine Katalogform vorstellen, wie sie vergleichbar etwa Gide in den „Nourritures Terrestres“ vorgenommen hat, wo es sich ebenfalls darum handelte, die Ereignisfolge einer großen Wanderung in eine Form zu verwandeln, die an Ordnung appelliert, ohne eine konventionelle Form von Sinn und Bedeutung, wie etwa den geschichtsphilosophisch indizierten Bildungsroman zu zitieren. Die Katalogform bietet sich hier für eine Interpretation der rhetorischen *enumeratio* als Großform an. Ihre paraktaktische Gruppierung erlaubt es, Episoden additiv zu reihen, ohne sie im einzelnen symbolisch aufzuladen.

Ich verzichte hier darauf, Neumaiers erste Skizze bis zur aufgeführten Inszenierung zu verfolgen. Wichtiger sind mir in unserem Kontext die theoriefähigen Beobachtungen bei Gelegenheit eines derartigen Projekts. Hier handelt es sich darum, daß die Aufmerksamkeit eines zeitgenössischen Künstlers für die rhetorische Organisation des Geschlechtsantagonismus ihm zu ermögli-

chen scheint, eine Interrelation zwischen zwei Künsten herzustellen, die keine gemeinsame Geschichte haben. – Die gegenstrebig wirksamen Kräfte von Aggressivität und gewährender Gelassenheit sind hier – wie beim frühen Nietzsche – gleichursprünglich wie die beiden Geschlechter, insofern aber auch nicht in einem der Natur abgesehenen Bild zu veranschaulichen. In der Natur gibt es nämlich für diesen doppelt mannweiblichen Ursprung des Lebens kein identisches Bild. Die Ikonen des doppelten Lebensursprungs sind Kunstfiguren, wie die hermaphroditische Kugelfigur bei Platon, aus der erst durch Spaltung die natürlichen Geschlechter entstanden wären. Die Vorstellung vom doppelten Ursprung bedarf der Rhetorik zu ihrer Repräsentation, weil ihr kein sinnliches Äquivalent entspricht.

Die Aufmerksamkeit für die Impulse rhetorischer Abstraktionen tritt zur Ethik der Aufrichtigkeit, Eigentlichkeit und Authentizität in Konkurrenz. Die Pointierung der Rhetorik im Geschlechterverhältnis entwertet die Bedeutung der einzelnen Episode zugunsten des Relationalen. Die Welt erscheint hier auch in ihrer epischen Rahmung nicht an jedem Punkt mit sich selbst identisch. Stattdessen in sich gespalten und gegenstrebig auseinandergeworfen. Die Pole kann nichts überformen, so wenig wie die beiden Geschlechter durch den Dachverband eines dritten Geschlechts synthetisiert werden können. Rhetorik kann diese Spannung austragen, versöhnen nicht. Sie bedarf also der rhetorischen Fiktionen zu ihrer angemessenen Repräsentation, weil nur in dieser Form das Paradoxon einer Wahrheit artikulierbar ist, die man sich vermindert um ihre naturhafte Wirklichkeit denken muß. – Neumaiers Choreographie mußte für Odysseus also einen *Strukturraum* (Ernst Cassirer) erfinden, in dem die Heimkehr des Helden den Aufbruch nicht auslöscht: das eine als widersprüchliches Potential des anderen. Anderenfalls droht feministischer Mutter-schoß-Kitsch.

Das stereoskopische Doppelbild dieser Konstellation – von Rilke über Joyce zu Jünger – wird zumeist am Ende durch ein synthetisierendes Geschichtsdenken überformt, aus dessen Fluchtpunkt das Gespaltene in einem Einheitssinn geborgen wird: kosmologisch bei Joyce; geschichtstheologisch bei Rilke, naturphilosophisch-morphologisch bei Jünger. Wer andere Lösungen

sucht muß nach Formen Ausschau halten, die den spaltenden Blick Gides, Genets, Goytisolos, Bowles, vielleicht auch Hubert Fichtes, ohne eine derartige monistische Überwölbung ertragen. Dergestalt wird der Zwischenraum selbst zum Ort einer gesteigerten Empfindlichkeit. Er wird gänzlich durch den Eros und seine Sprachen eingenommen.

In seinem Buch „L'horizon négatif“⁹ hat Paul Virilio etwas Ähnliches im Blick, wenn er die Wahrnehmung der Kultur aus den Zwischenräumen vorschlägt, wo sich das Verhältnis zwischen Natur und Kultur eben erst bestimmt. Er nennt die Stadt als Beispiel, wenn er über seine Jagd nach *Antiformen* schreibt:

Ich wollte meine Umgebung in allen ihren Facetten studieren; da die Wirklichkeit mit einemmal kaleidoskopisch geworden war, befand ich mich nicht mehr in dieser Stadtwüste mit identischen, sich wiederholenden und in einer Pseudo-Ewigkeit erstarrten Formen, sondern im verzweigten Wachstum der Negativformen, ich segelte im Hohlraum der Zwischenräume, in der Transparenz, die ich während des Krieges, anlässlich der Zerstörung der Stadtlandschaften, entdeckt hatte; ich merkte jetzt, daß sie fragmentarisch, zersplittert selbst im Wiederaufbau noch zugegen waren, wenn man nur wollte. [...] Die Formen der Transparenz hatten kein Eigenleben, sie glitten, sobald es der Beobachter an Aufmerksamkeit fehlen ließ, in den Mittelgrund zurück, Ihr unstetes Wesen störte mich ungemein, ich war nicht bereit, dieses Versteckspiel mitzumachen, bei dem die Form ständig den Sieg über den Hintergrund davontrug, wo doch für mich gerade die Formen von kümmerlicher Dürftigkeit und der formale Raum der mich umgebenden Stadt unerheblich waren und die Dynamik der architektonischen Silhouetten die in der Stadt verbliebene Mannigfaltigkeit außerdem immer weiter reduzierte. Das Verschwinden der Antiformen erschien mir als Folge einer Art von Imperialismus der Furcht. Die Sicht, meine Sicht, verstieß, wie die abendländische Kultur überhaupt, den Hintergrund, die Ränder, das Andersgeartete. Ich konnte mich noch so sehr bemühen, sobald meine Aufmerksamkeit nachließ, verschwand der von meiner Wahrnehmung ausgewählte Gegenstand zugunsten dessen, was ich ablehnte. Natürlich half mir meine Kenntnis optischer Phänomene, bestärkte mich auf meinem Weg und wies mich darauf hin, daß physiologische und psychologische Ursachen zugrunde lagen; alles wirkte zusammen, um dieser sogenannten optischen Täuschung einen irgendwie gearteten kulturellen Einfluß abzuspüren.

9 Paul Virilio: L'horizon négatif. Paris 1984; dt.: Der negative Horizont. München 1989

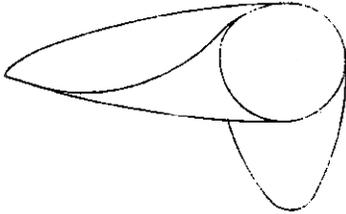
Doch ich war von dieser wissenschaftlichen Neutralität nie überzeugt gewesen, für mich ergab zwei mal zwei fünf. In der Tat war ja zwischen Vieren Platz für ein Fünftes: die Antiform, die Antichiffre. Mir erschien die Zahl nicht in mathematischem Zusammenhang, sondern in Raum und Zeit, in der üblichen Dimension, der alles unterworfen war, die Menschen, die Dinge, die Begriffe, die Zahlensysteme, die Sprachen; es gab keinen wissenschaftlichen Himmel, wo eins plus eins zwei ergab, dagegen erzeugte die Annäherung von zwei mal eins im Kontinuum mittels dessen, was zwischen den Ziffern lag, zwangsläufig drei. In der Tat nahm ich bei direkter Beobachtung zweier Gegenstände jedesmal einen dritten wahr, der sich aus ihrem Zusammentreffen bildete; die Leere, die Transparenz nahm zwischen ihnen Gestalt an, die Zwischenform hatte unleugbar mindestens ebensoviel zahlenmäßiges Gewicht wie jede Form für sich allein.¹⁰

Ich habe ausführlich zitiert und brauche dafür ausnahmsweise umso weniger zu kommentieren. Das Dritte oder Fünfte, das jeweilig zwischen den symmetrischen Formen Liegende, vermittelt hier nicht zwischen den verschiedenen, sondern ist selbst ein Unförmiges, dessen Ort am Ende der Text einnimmt, in dem von den Relationen der zwei oder vier etc. die Rede ist. *Unförmig* heißt hier eine Figur, die relational entsteht im Unterschied etwa zu einer abbildenden oder einer funktionalen Beziehung. Sie läßt sich als ein struktureles Verhältnis beschreiben. Die rhetorische Figur, von der ich bisher mit Hinweis auf Gide und Genet, Goytisolo und Fichte gesprochen hatte – die häufende Gruppierung der *enumeratio* – ist eine derartige Unform.

Lassen Sie mich erst noch ein weiteres Beispiel anführen, ehe ich die Auswirkungen dieser Anschauungsform für ein Studium zeige, dessen Reichweite Sie in dieser Vorlesungsreihe kennenlernen wollen: Richard Deacon. – Ende der 70er Jahre, Deacon ist in den USA, entsteht eine Reihe von Zeichnungen, die er unter einer Zeile aus Rilkes 5. *Sonett an Orpheus* versammelt: *It's Orpheus When There's Singing – Ein für alle Male / ist's Orpheus, wenn es singt*. Er notiert zu diesen Blättern:

These drawings commence from a geometric figure. A spiral links points on the figure. A series of arcs and curves partially tied to the spiral, is sprung off various points inside and outside the figure. The development of these curves builds up a network or ground against

10 Virilio, a.a.O., S. 14-17.

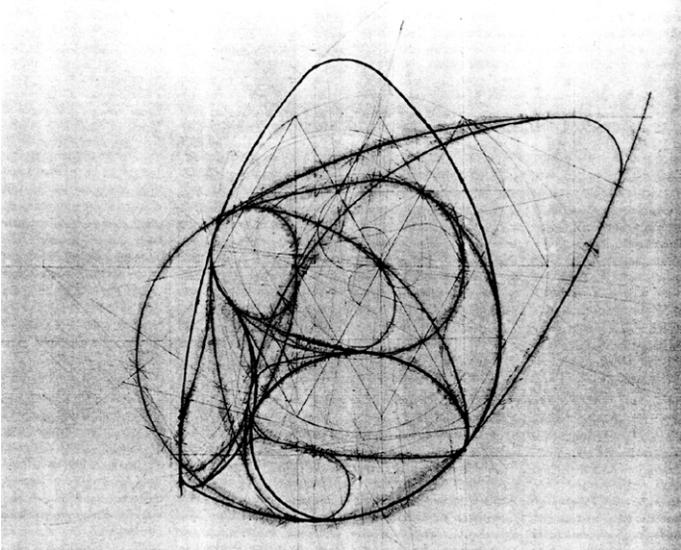


Richard Deacon: „It's Orpheus When There's Singing #7“; 1979, Ölpastell und Graphit auf Papier, 106×132cm

which specific shapes are allowed to merge. [...] The drawings are intentionally extremely representational. I have difficulty corroborating their reference with something. Except I have considered 'Sonnets to Orpheus' as their subject.¹¹ [Die Zeichnungen nehmen ihren Ausgang bei einer geometrischen Form. Eine Spirale verknüpft Punkte auf dieser Form. Eine Reihe von Bögen und Kurven, teilweise mit der Spirale verbunden, ist aus verschiedenen Punkten inner- und außerhalb dieser Form entsprungen. Die Entwicklung dieser Kurven bildet ein Netzwerk oder einen Hintergrund, vor dem sich spezifische Gestalten abheben können. [...] Die Zeichnungen sind ihrer Absicht nach äußerst bedeutungsschwer. Ich habe Mühe, das mit etwas zu erhärten. Außer daß ich die 'Sonette an Orpheus' als ihren Gegenstand betrachte.]

Gegenstand (*subject*) heißt hier gewiß nicht *sujet*. Beziehen sich die Zeichnungen doch in keinerlei illustrativem Sinn auf Rilkes Gedichte. Eher wohl ist eine Wahlverwandtschaft gemeint, in der die Sonette Rilkes mit Deacons Absichten in der gemeinsamen Beziehung auf ein Drittes übereinkommen: eine Philosophie der Kunst, in der das Ohr in der Hierarchie der Sinnesorgane an erster

11 Richard Deacon, zitiert nach Michael Newman: The face of things. In: Richard Deacon. Sculpture 1980-1984. The Fruitmarket Gallery, Edinburgh 1984, S. 37



Richard Deacon: „It's Orpheus When There's Singing #4“; 1978-79, Tusche und Bleistift auf Papier, 150×115cm

Stelle steht. *Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung! / O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!* heißen die ersten beiden Zeilen des ersten Sonetts bei Rilke. Damit ist eine Poetik eröffnet, die das Empfangen vor das Produzieren setzt. Der Baum ersteht allererst im Ohr als dessen Vermögen, eine Umkehrung der gewöhnlichen Vorstellung von Zeugung, die die phallische Potenz an allen Anfang stellt. Ein *Bett* heißt das Ohr denn auch bei Rilke, dessen erotische Suggestion die Träume nach Verkörperung aus sich gebiert. In der metaphorischen Textur des Zyklus wird der Baum des ersten Gedichts später ersetzt. Er gilt dann als zu mächtig und *schwer*, um als Verkörperung der orphisch ätherischen Träume zu taugen. So verwandelt er sich – über eine steinerne Säule – schließlich in eine Pflanze, übrigens in eben dem 5. Sonett, dem Deacon seinen Titel entnimmt:

Errichtet keinen Denkstein. Laßt die Rose
 nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühh.
 Denn Orpheus ists. Seine Metamorphose
 in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühh